

Olga Katafiasz

## Złe sny notariusza

Wydaną w roku 1897 powieść Brama Stokera *Dracula* Maria Janion nazywa „jednym z najważniejszych tekstów kultury popularnej ostatnich stu lat”<sup>1</sup> i właśnie ją czyni punktem wyjścia do rozważań o micie wampira. Owo „powszechne i wiecznotrwałe”<sup>2</sup> wierzenie bierze swój początek z obecnych we wszystkich kulturach mitach o mocy krwi i zmarłych wstaniu. Podania o wilkołakach, upiorkach czy tych, którzy nie umarli i piją krew żywych, krążyły od dawna, ale wyjątkowość powieści Irlandczyka polega na tym, że po raz pierwszy stworzona została możliwie spójna biografia wampira; w utworze pojawiły się również motywy ikonograficzne do dziś obecne w opowieściach o Draculi – czosnek, drewniane kołki, służące do przebijania serc potworów, krucyfiksy i krzyże. Wampir otrzymał imię i pochodzenie, a co najważniejsze dla popkulturowej kariery powieści – Stoker silnie splótł temat śmierci i odrodzenia z wątkami miłosnymi oraz sensacyjnymi.

Nie dziwi zatem fakt, że stary mit we współczesnym kostiumie szybko znalazł zainteresowanie kina, niemal rówieśnika utworu Stokera. Utworu, dodajmy od razu, niebędącego wybitnym czy nawet interesującym dziełem literackim, ale inteligentnie napisanym, trzymającym w napięciu, sensacyjnym romansem, nawiązującym do tradycji powieści gotyckiej, a niekiedy podejmującym z nią rodzaj intertekstualnej gry. Gdyby nie wampiryczny temat, dziś pewnie nie sięgalibyśmy po *Draculę* Brama Stokera, nie ukazywałyby się kolejne wznowienia i nie powstawałyby liczne adaptacje filmowe.

Ile ich nakręcono? Trudno właściwie policzyć – według amerykańskich danych<sup>3</sup> tworcy ponad stu filmów przyznają się do inspiracji powieścią Stokera, drugie tyle zapożyczają jej wątki czy motywy, nie podając źródeł. *Dracula* uwiódł więc wyobraźnię milionów, nie zawsze jednak był krwawym władcą średniowiecznej, odległej krainy. Nie zawsze też przegrywał Stokerowski finałowy pojedynek na śmierć, życie i odkupienie. Jak bowiem pisze Siegfried Kracauer,

Film odzwierciedla mentalność narodu bardziej bezpośrednio niż jakiekolwiek inne artystyczne środki wyrazu. Dzieje się tak dla dwóch powodów: Po pierwsze, film nie jest nigdy dziełem jednostki. [...] Po drugie, film odwołuje się do bezimiennych mas<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2004, s. 7.

<sup>2</sup> *Ibidem*. W tekście nie referuję wszystkich kontekstów mitu wampira – odnaleźć je można w cytowanej monografii Marii Janion.

<sup>3</sup> Korzystałam z serwisu International Movie Data Base.

<sup>4</sup> S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przekł. z j. ang. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958, s. 9.

I dalej:

Aby mówić o szczególnej mentalności danego narodu, nie trzeba sięgać do pojęcia ściśle określonego charakteru narodowego. Punkt ciężkości leży tu wyłącznie w zbiorowych nastrojach, czy może tendencjach, jakie przeważają w narodzie na pewnym etapie jego rozwoju<sup>5</sup>.

Mit wampira okazał się idealnym materiałem do opowiedzenia o lękach i traumach minionego stulecia.

## 1.

Powieść Brama Stokera wydaje się atrakcyjna dla kina również z innego powodu. To nie tylko opowieść o inicjacyjnej podróży pewnego młodego notariusza, który podczas służbowej wyprawy „przekracza granicę pomiędzy Zachodem a Wschodem” i dotyka tajemnicy nieśmiertelności, ale również ciekawa (choć z literackiego punktu widzenia – wyczerpana) struktura narracyjna. Nie dość, że Stoker buduje historię z listów i fragmentów dzienników bohaterów (podobnie jak Mary Shelley *Frankensteina*), to jeszcze nadaje jej wyraźnie oniryczny charakter.

Musiałem chyba zasnąć i we śnie przeżywać to zdarzenie jeszcze wiele razy, bo miałem wrażenie, że powtarza się ono bez końca; teraz – z perspektywy czasu – przypomina to raczej jakiś straszny senny koszmar<sup>6</sup>

– pisze Jonathan Harker, który pierwszy spotka Draculę, zaś nieszczęsna kochanka potwora, Lucy, dodaje: „To nie był zwykły sen”<sup>7</sup>. Charakter zdarzeń (ich nierealność, a jednocześnie wyjątkowa wyrazistość) wydaje się dziwnie bliski istocie kina: rzeczywistości istniejącej pozornie. Ową analogię dostrzegł już Władysław Reymont w powieści *Wampir*:

[...] występuje znamienne porównanie widzenia tych niewytłumaczalnych zjawisk do przyglądania się *nieskończonej wstędze kinematografu*, który odzwierciedla ruchomą rzeczywistość, ale nie jest rzeczywistością<sup>8</sup>.

Kino miało zatem aż nadto powodów, by adaptować powieść Brama Stokera.

## 2.

Carl Laemmle, założyciel Universal Pictures, chciał zrealizować *Draculę* już w roku 1915, jednak pierwszym, dziś zaginionym, filmem o wampirze z Karpat była węgierska wersja

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>6</sup> B. Stoker, *Dracula*, przekł. M. Król, Kraków 2005, s. 17.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>8</sup> M. Janion, *Wampir...*, s. 43.

z roku 1921 pt. *Śmierć Draculi*. W roku 1922 (rok po wydaniu tłumaczenia powieści Stokera) powstało w Niemczech arcydzieło i zarazem najsłynniejszy film Wilhelma Friedricha Murnaua – *Nosferatu – symfonia grozy*.

Laemmle powrócił do pomysłu adaptowania *Draculi* w latach dwudziestych ubiegłego wieku, kiedy na Broadwayu finansowe sukcesy odnosiła sceniczna wersja powieści, autorstwa Hamiltona Deane'a. Stoker, sfrustrowany dramaturg, kierujący Lyceum Theatre w Londynie, widział w roli demonicznego władcy Transylwanii swego wieloletniego współpracownika Henry'ego Irvinga, ale jego plany pozostały niezrealizowane. W Nowym Jorku Draculę grał węgierski emigrant Bela Lugosi i jego właśnie zobaczył Carl Laemmle.

Zamierzenia producenta były dość ambitne: film miał wyreżyserować Paul Leni, rolę tytułową chciano powierzyć Conradowi Veidtow; ostatecznie jednak *Draculę* realizował Tod Browning, a Draculę zagrał Lugosi. Za kamerą stanął sam Karl Freund – współpracownik Fritza Langa i Murnaua.

Pierwszy udźwiękowiony film o siłach nadprzyrodzonych stał się jednocześnie pierwszym kultowym filmem o wampirach. Jego premiera w roku 1931 przyciągnęła do kin tłumy widzów, pragnących w czasach Wielkiego Kryzysu opowieści na tyle niesamowitej, aby pozwalała zapomnieć o koszmarze codzienności.

Choć dziś oglądamy film Browninga jak obraz nieomal kempowy i nieco śmieszy nas dostojna groza pięknego hrabiego, to jednak właśnie ta wersja opowieści o Draculi, obok arcydzieła Murnaua, najsilniej działa na wyobraźnię odbiorców. Zrealizowana dość skromnie (jest adaptacją teatralnego scenariusza, nie powieści), wprowadziła do kina postać wampira, który nie jest potworem, odrażającym mizantropem, brzydkim mężczyzną pożądanym krwi.

W kreacji Lugosiego hrabia Dracula nabrał męskiego uroku czterdziestoletniego, przystojnego bruneta o błyszczących, gładko zaczesanych do góry włosach, bladej twarzy, regularnych rysach, wielkich oczach o magnetycznym spojrzeniu, zmysłowych, pełnych wargach (żadnych podejrzanych kłów, czasem tylko złowieszczy uśmiešek). Jest wytwornym arystokratą o nienagannych manierach, nosi elegancki frak, lakierki i czarną pelerynę do kolan. Ma duży wdzięk i seksapil, może się podobać kobietom. Paraliżuje swe damskie ofiary hipnotycznym spojrzeniem, męskim urokiem i jawnym pożądaniem. Kobiety stają się przy nim bezbronne, ulegają mu i z rozkoszą podają swe szyje<sup>9</sup>.

Dracula jest jednak obcym – i ta jego cecha wydaje się najistotniejsza. Mówi z twardym, obcym akcentem, wyraźnie odróżnia się od Amerykanów – to zepsuty dekadent, przybysz z Europy, tajemniczej i groźnej. Film Browninga jest w istocie melodramatem, w którym kochankowie połączą się po tym, jak pokonają przeszkody stojące na drodze ku szczęściu. Mina i jej ukochany będą znów razem po unicestwieniu wampira. Amerykanie mogą żyć dalej w spokoju i harmonii, jeśli zniszczą to, co obce.

Potrafimy pokonać kryzys i przywrócić utraconą wiarę w system norm i wartości, zdaje się mówić film Browninga. Do tego, co zachwiane a cenne, należy również wyraźny podział klasowy społeczeństwa – obecność w świecie przedstawionym pary komicznych

---

<sup>9</sup> G. Stachówna, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006, s. 141.

służących to nie tylko chwyt zaczerpnięty z teatralnej konwencji, ale też wyraźny sygnał porządku społecznego, jaki powinien być wzorem dla widza. Taką wskazówką mogą być również liczne odniesienia sakralne: kompozycja przestrzeni, przypominającej kościół, scena dzielenia chleba i picia wina, wszechobecność krucyfiksów.

Film Toda Browninga, reżysera tworzącego obrazy o odmieńcach, ludziach okaleczonych i outsiderach, jest ciekawy również z innego powodu: tu po raz pierwszy pojawia się wątek sztuki jako zwierciadła świata – tyleż doskonałego, co złudnego. Dracula idzie bowiem do teatru, tam właśnie hipnotyzuje służącą i poznaje Lucy i Minę, a więc zaczyna realizować swój złowieszczy plan. Odtąd w wielu wampirycznych filmach pojawia się motyw rozdzielenia percepcji (a co za tym idzie: relatywizm) – teatr zastąpi kinematograf, wydający się jeszcze bardziej fałszywym i ulotnym śladem rzeczywistości.

Wytwórnia Universal powróciła do powieści Stokera w roku 1979. W filmie *Dracula* Johna Badhama, z Frankiem Langellą w roli tytułowej i Laurencem Olivierem jako van Helsingiem, również pojawia się wątek melodramatyczny, ale wampir nie jest groźnym obcym, a raczej nieszczęśliwym kochankiem, poszukującym kolejnej wybranki serca. Lucy i Mina są dziewczętami, które poznały już idee sufrażystek i deklarują wprost: „powinnyśmy mieć coś do powiedzenia, nie jesteśmy tylko kukłami”. Pojawiają się atrybuty nowoczesności (zamożny prawnik Harker posiada automobil), hipnoza jest już uznana, choć kontrowersyjną metodą leczenia, narzeczeni nie dochowują przedmałżeńskiej czystości, a podejrzenie o romans z nowym sąsiadem – pięknym, młodym Draculą – nie szokuje widza. Wprost przeciwnie: wydaje się naturalne, że bohaterka wybiera atrakcyjnego trzydziestokilkulatka, ubierającego się niczym bajroniczny kochanek i skrywającego mroczną tajemnicę.

Dziś pewnie nie pamiętalibyśmy o ocierającym się o kicz romansie (księżyc świeci tu jasno, morze jest odpowiednio wzburzone, piękny biały koń rozpoznaje grób bestii, scena miłosna rozpoczyna się na tle kominka, a potem lewitujący kochankowie toną w szkarłatnej poświacie), gdyby nie wierny Stokerowi ambiwalentny stosunek wobec natury miłości. Dla irlandzkiego pisarza (cierpiącego zresztą na syfilis) erotyka jest źródłem fascynacji i lęku, z których rodzą się perwersyjne (choć w wiktoriańskiej powieści odpowiednio zakamuflowane) fantazje o wielożństwie, dokonującym się poprzez transfuzję krwi różnych dawców czy w aktach miłosnych, będących pozornym gwałtem. Badham, z jednej strony, buduje obraz ustabilizowanego związku „z przyszłością”, z drugiej zaś – wizję miłości doskonałej, pokonującej śmierć i niezważającej na problemy doczesności czy cierpienia innych. Mina (imiona bohaterek są zamienione) jako oszpecona, potwór-na wampirzyca cierpi za swoją lekkość – oddała się wampirowi jedynie z ciekawości; Lucy pokochała go naprawdę i kiedy Dracula spłonie w słońcu (choć wyraźnie sugeruje się, że jego unicestwienie nie jest ostateczne), ona uśmiechnie się na wspomnienie pięknej, niemożliwej miłości.

W filmie Badhama w przedziwny sposób miesza się oficjalny przekaz kina gatunków, stojącego na straży społecznych norm i purytańskich zasad Amerykanów, z kontrkulturą tęsknotą za wolną miłością. Jednak obrazem dużo bardziej wyrazistym i interesującym wydaje się *Dracula* z roku 1958 w reżyserii Terence’a Fishera, z Christopherem Lee w roli głównej.

Londyńska wytwórnia Hammer słynęła z epatujących okrucieństwem horrorów, dlatego decyzja właścicieli o adaptacji *Draculi* nie wydaje się niczym niezwykłym. Niezwykły jest natomiast przekaz tego filmu – dość tajemniczy i oczywisty zarazem.

Po ponad stu latach straszliwego terroru, króla żywych trupów wytropiono w jego kryjówce w Karpatach. Przez całe dziesięciolecie usiłowano go zniszczyć. Nadaremno. W końcu przeciwnik zbrojny w wiedzę o zwyczajach wampirów zadał mu ostateczny cios. Tak mu było pisane. Kult wampiryzmu pętał tysiące ludzi. W końcu jego źródło zginęło. Pozostała tylko pamięć. Wspomnienie najstraszniejszego potwora, jaki wywarł piętno na cywilizacji

– czytamy w napisach początkowych. Skojarzenie z widmem komunizmu, zrazu dość dalekie, w trakcie rozwoju akcji filmowej staje się coraz bardziej oczywiste: tajemniczej zarazy najbardziej boją się ludzie prości, ojciec Sander, który z początku uznaje zagrożenie za dawno pokonane (mówi, że ostatnie wzmianki pochodzą sprzed dziesięciu lat), przyznaje się do porażki i przystępuje do działania, a samo powstanie z martwych Księcia Ciemności dokonuje się w wyniku alchemicznego rytuału – do pieczółowicie przechowywanych przez wiernego sługę prochów trzeba dodać krwi zabitego właśnie mężczyzny.

W *Draculi* Badhama trudno dostrzec wątki erotyczne, za to bardzo konsekwentnie prowadzony jest temat kuszenia: dwie małżeńskie pary zostają zwabione do tajemniczego zamku przez sługę *Draculi*, ten potem prowadzi jedną z kobiet do lochów, w których już czeka jego pan. Interesujące jest, że potworowi ulega starsza, bardziej zasadnicza kobieta, z początku odczytywana przez widza jako postać niemal komediowa – zrzędliva żona, mająca niczym nie uzasadnione pretensje do męża i jego rodziny. Ona właśnie, która pierwsza dostrzeże, że „to miejsce przepełnione jest złem”, ulegnie *Draculi* i będzie starała się zgubić również szwagra oraz szwagierkę. Charakterystyczne wydaje się również, że do walki z wampirem staje nie naukowiec, ale budzący zaufanie i cieszący się powszechnym autorytetem zakonnik, a więc ten, który kieruje się nie wiedzą, lecz doświadczeniem, intuicją i wiarą.

Film z wytwórni Hammer jest okrutny i budzi wstręt: pokazuje się w nim zarówno podrzynanie gardła, jak i jedzenie much. Ten ostatni proceder uprawia Ludwig, szalony pensjonariusz zakonu, który skrywa mroczną tajemnicę i czeka na wezwanie *Draculi*. Takich jak on – zdaje się mówić Badham – jest wśród nas więcej, pozornie niegroźnych i gotowych do ataku. „Są ludzie, którzy nie są wampirami, ale są im zupełnie ulegli” – stwierdza ojciec Sander.

Obraz Badhama również cechuje charakterystyczna dla Stokerowskich adaptacji ambiwalencja: z jednej strony, z kadrów emanuje potężny wręcz strach przed zagrożeniem zimnej wojny i ruchami społecznymi, tak uparcie tropionymi od 1950 roku przez Senacki Podkomitet Bezpieczeństwa Wewnętrznego czy Komisję Izby Reprezentantów do badania Działalności Antyamerykańskiej, z drugiej zaś – widz pozostaje w przekonaniu, że czuwa nad nim ktoś, kto nie dopuści do zagłady i zachwiania fundamentalnych wartości. „On jest człowiekiem. Mogę nagiąć prawo, ale pewnych zasad nie złamię” – mówi ojciec Sander, powstrzymując bohatera przed zabiciem przebiegłego sługi *Draculi*. Strzeżmy się więc, bądźmy czujni, bo komunistyczne upiory wciąż żyją, ale o nasze bezpieczeństwo dba też ktoś inny – taki przekaz, z każdą minutą filmu coraz wyraźniejszy, buduje film z 1958 roku.

Dużo bardziej chaotyczna i zawikłana perswazja zawarta jest w obrazie Patricka Lussiera *Dracula 2000*. Tutaj mityczny wampir nie jest wołoskim księciem powracającym po latach, ale Judaszem, który nie zdołał się powiesić – sznur bowiem pękł. Tropi go van Helsing, który podaje się za wnuka Abrahama, ale w istocie jest nim samym. Dzięki przyjmowaniu krwi Draculi (filtrowanej przez pijawki) przeżył ponad sto pięćdziesiąt lat po to, by strzec trumny wampira i nie dopuścić do zagłady świata. Nie jest naukowcem, ale antykwariuszem, a Stokerowskie Carfax – opuszczone opactwo, które kupuje na swą siedzibę Dracula – uczynił największym w Londynie domem aukcyjnym. Najdoskonalsze systemy alarmowe wzbudzają zainteresowanie wyspecjalizowanej szajki rabusiów i to oni przewożą trumnę z Draculą (nie statkiem, lecz samolotem) na drugą półkulę – do Nowego Orleanu. Mieszka tam córka van Helsinga – Maria – i jej właśnie pożąda Dracula. Jest bowiem jedyną istotą podobną do niego – zrodzoną z kobiety, a nie zainfekowaną przez ugryzienie. Abraham van Helsing nigdy nie miał mieć dzieci, stało się jednak inaczej i Marię dręczą koszmary, w których widzi nieznanego mężczyznę – Draculę.

Już ten krótki opis wskazuje na chaos, jaki wprowadza do Stokerowskiej opowieści Lussier. Ale nie mnożenie dość absurdalnych pomysłów staje się tu interesujące – najciekawsza jest zmiana pochodzenia Draculi, jej przyczyny i konsekwencje. Współczesnego widza, zwłaszcza znającego dzieło Francisa Forda Coppoli (o którym poniżej), nie interesuje skomplikowana historia władcy krainy, o jakiej być może nawet nie słyszał. Skojarzenie mitu wampira z chrześcijańskim symbolem zdrady – skojarzenie niemal świętokradcze, a na pewno budzące spory niesmak – wskazuje na problem pokolenia współczesnych młodych ludzi: zagubienie czy porzucenie tradycyjnego wychowania i wiążących się z nim praktyk religijnych (zarówno pierwsze, jak i drugie w Stanach Zjednoczonych mają nieco inną postać niż w Europie) przy jednoczesnym gorączkowym poszukiwaniu duchowego wymiaru codziennego życia. Mary, której najbliższym przyjacielem jest ksiądz, deklaruje ateizm, choć jej matka była żarliwą katoliczką. Najprościej mówiąc: bohaterowie *Draculi 2000* nie wierzą, lecz – niezależnie od tego, czy owa niewiara wynika z intelektualnego lenistwa, zaniedbania czy istotnego wewnętrznego kryzysu – bardzo chcieliby wierzyć. Nawet jeśli dane im jest tylko pozorne, pośrednie objawienie poprzez spotkanie z (ostatecznie zbawionym) Judaszem Iskariotą.

### 3.

Wspomniane przeze mnie filmy należą do kina gatunków, powszechnie uważanego za najlepiej oddające nastroje społeczne, a jednocześnie będące skutecznym narzędziem manipulacji świadomością odbiorców. Wskazałam na filmy, w moim przekonaniu, najbardziej reprezentatywne dla kinowych opowieści o wampirach; dwa z nich – z roku 1931 i 1958 – stworzyły hollywoodzki model bohatera. Skupiając się na adaptacjach powieści Brama Stokera, nie wymieniłam tak ciekawych przykładów, jak choćby *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (1967) Romana Polańskiego (przez niektórych badaczy omawianych w kontekście *Draculi* Fishera – wampiryzm ma się tu równać komunizmowi), *The Hunger*



(1983) Tony'ego Scotta (wampir – piękna Catherine Deneuve – pochodzi ze starożytnego Egiptu i uwodzi kolejnych kochanków płci obojga, którzy żyją u jej boku po kilkaset lat) czy *Wywiad z wampirem* (1994), będący ekranizacją jednej części sagi Anne Rice o wampirach nowoorleańskich (do tego wątku mitu przewrotnie nawiązuje Patrick Lussier).

Obok filmów gatunkowych, istnieją również trzy adaptacje autorów kina (jakkolwiek tradycyjny podział na kino gatunków i kino autorskie uznaje się dziś za nieco anachroniczny): wymieniony już *Nosferatu – symfonia grozy* Murnaua, remake tego klasycznego dzieła – *Nosferatu wampir* (1979) Wernera Herzoga oraz *Bram Stoker's Dracula* (1992) Coppoli. (Wszystkie doczekały się analiz i omówień, których nie chcę powtarzać, skupię się jedynie na interesujących mnie aspektach).

To właśnie film Murnaua wprowadził do wampirycznej terminologii określenie „nosferatu”, bowiem wdowa po Stokerze nie zgodziła się na zaproponowane warunki umowy o udzielenie praw autorskich (w wyniku czego większość kopii zniszczono). Wampir musiał więc przybrać inne imię, jest hrabią Orlokiem, zaś

Nazwa „Nosferatu” wywodzona jest od rumuńskiego słowa *necurat* – „nieczysty”, używanego na określenie złych duchów, których imienia nie chce się wymawiać. Łączy się ona także z greckim słowem *nekros* – „trup”, oraz *nostos* – „powrót”, oznaczałaby zatem istotę, która nie umiera i za sprawą pitej krwi zyskuje nowe siły i odradza się<sup>10</sup>.

Z omawianiem filmu Murnaua wiąże się pewien, zasygnalizowany już, problem: kłopoty wynikające z naruszenia praw autorskich Florence Stoker i zniszczenie większości kopii doprowadziły do istnienia dwóch wersji dzieła: „francuskiej” i „niemieckiej”. Różnią się one, na przykład, podziałem na akty czy montażem konkretnych sekwencji albo szczegółami (w kopii francuskiej statek, na którym przybywa wampir, nosi nazwę Demeter, w niemieckiej – Empusa). Wydaje się jednak, że najważniejsze elementy dzieła pozostają w obu wersjach takie same.

U Friedricha Wilhelma Murnaua, największego reżysera filmowego, jakiego wydały Niemcy, wizja ekranowa nie wynika ze stylizacji scenograficznej. Skomponował on najbardziej wstrząsające, najbardziej przejmujące obrazy całego niemieckiego kina<sup>11</sup>

– pisze Lotte H. Eisner. W *Ekranie demonicznym* wskazuje na niemiecki charakter narodowy i jego wpływ na rozwój kina tego kraju w pierwszych dekadach XX wieku. Film Murnaua wpisuje się w refleksję nad kondycją ówczesnej Europy, choć nie tylko.

Maria Janion zauważa, że istotą bycia wampirem jest „bycie obcym, ale i przekłętym wybrańcem”<sup>12</sup>. Murnau, urodzony w 1888 roku, nosił w sobie lęk przed diabelskim 175 paragrafem kodeksu karnego, zachęcającego do najstraszliwszych szantaży, paragrafem wiszącym nad głowami ludzi jego pokroju aż do rewolucji 1918 roku<sup>13</sup>. Ale rozpatrywanie adaptacji powieści Stokera jedynie w kontekście homoseksualizmu reżysera byłoby wulgarnym uproszczeniem, tym bardziej że to jeden z geniuszy kina.

<sup>10</sup> G. Stachówna, *Władcy wyobraźni...*, s. 138.

<sup>11</sup> L.H. Eisner, *Ekran demoniczny*, przekł. z j. franc. i wstęp K. Eberhardt, Warszawa 1974, s. 79.

<sup>12</sup> M. Janion, *Wampir...*, s. 34.

<sup>13</sup> L.H. Eisner, *Ekran demoniczny...*, s. 79.

Murnau tworzy świat niemieckiego miasteczka – Wisbourga – i wprowadza do niego bohaterów: notariusza Huttera i jego żonę Ellen oraz pośrednika nieruchomości, demonicznego Knocka, który wysyła pracownika w podróż do Transylwanii. Miasteczko jest dziwnie opustoszałe, uśpione, dlatego nie dziwi chęć wyrwania się młodego mężczyzny w nieznane. Obok wielokrotnie opisywanych już tematów filmu (podróż jako poznanie siebie, związek erotyzmu z instynktem śmierci) czy jego wizualnej doskonałości, najciekawsze wydają się wątek miłosny Ellen i Orloka oraz panująca w całym filmie atmosfera zagrożenia, lęku przed tym, co nieuniknione.

Murnau wprowadza, w przeciwieństwie do powieściowego pierwowzoru, wątek miłosny już w Transylwanii – hrabia Orlok (Max Schreck) dostrzega medalion z podobizną Ellen i wówczas zaczyna jej pożądać. Kiedy gwałci Huttera, w istocie myśli o jego żonie, nawiązuje się między nimi telepatyczny kontakt. Ellen postanawia unicestwić hrabiego, zwabiając go do siebie w nocy – ten podczas aktu miłosnego zapomina o wschodzącym słońcu i ginie.

Reżyser podkreśla więc, sygnalizowany zaledwie przez Stokera, tragiczny wymiar egzystencji wampira, jego samotność i potrzebę miłości. Równie istotny wydaje się jednak drugi z tematów, jaki Murnau wprowadza niezależnie od powieści – motyw zarazy. Ellen musi ratować miasto, bo ono ginie – Orlok przynosi nieznaną dotąd epidemię.

Z I wojny światowej Rzesza wyszła pokonana. Ludowa rewolucja z 1919 roku nieomal zniszczyła tradycyjne ramy tradycyjnych Niemiec i tylko dzięki przymierzowi starej arystokracji, burżuazji i części proletariatu, stary porządek zdołał się utrzymać. Kilka lat później, około 1920–1921, wybuch niezwykle wysokiej inflacji ponownie zagroził stabilności państwa i Niemcy weszły w nowy okres rewolucyjny, który zakończył się dopiero triumfem kontrrewolucji hitlerowskiej w 1933. Trzeba więc pamiętać, że Republika Weimarska przeżywała wtedy okres bezprecedensowych wstrząsów, że część proletariatu była skazana na nieustanne bezrobocie, a dawna burżuazja (wysoka kadra urzędnicza) praktycznie ulegała proletaryzacji. [...] W rzeczywistości, cała niemiecka myśl uświadamia sobie radykalny kryzys zachodniej cywilizacji: jest zdominowana przez poczucie degradacji podstawowych wartości Zachodu, a „Śmierć”, „Pani absolutna” – rządzi każdą myślą<sup>14</sup>.

Orlok jest więc nie tylko znakiem perwersyjnego erotyzmu (Eisner pisze o „obsesyjnej nagości czaszki Nosferatu”<sup>15</sup>), ale też wysłannikiem śmierci – i to nie tylko tej dotyczącej uwodzone kobiety. Ginie całe miasto i nie sposób znaleźć przyczyny zagłady (Murnau zdaje się zapominać o tradycjach wampirycznych, w filmie nie pojawiają się krucyfiksy, czosnek czy inne antidota) – odkrywa ją dopiero Ellen dzięki książce przywiezionej przez męża z Karpat. Kiedy w śmiertelnym spazmie odda się wampirowi, jej mąż i profesor Bulwer (będący odpowiednikiem van Helsinga), który dotąd nie wierzył w siły nadprzyrodzone, a jedynie badał prawa przyrody, mogą tylko oddać hołd tej, która uratowała miasto – „zupełnie bezgrzesznej kobiecie”.

Nosferatu i jego uczeń Knock są *alter ego* Huttera – nudnego mieszczanina, który udaje się w podróż życia. „Wydaje się, że dopełnieniem demonicznej strony osobowości

<sup>14</sup> J. Domarchi, *Geneza dzieła [w:] Friedrich Wilhelm Murnau*, red. T. Pacewicz, Warszawa 1998, s. 79.

<sup>15</sup> L.H. Eisner, *Ekran demoniczny...*, s. 88.



Niemca jest mentalność mieszczańska<sup>16</sup> – pisze Eisner. Ceną, jaką zapłaci Hutter za poznanie samego siebie, jest śmierć żony.

W remake'u *Nosferatu – symfonia grozy* z 1979 roku Werner Herzog rozwija wprowadzone przez Murnaua motywy. Reżyser, który upodobał sobie opowiadanie o, jak pisze Krzysztof Stanisławski, „odmieńcach i pasjonatach”, mających za cel bunt, nie zwycięstwo, czyni z *Nosferatu* (Klaus Kinski) romantycznego outsidera, pragnącego nie tyle krwi czy rozkoszy, ile porozumienia z przeznaczoną sobie istotą (Isabelle Adjani). Nić porozumienia między tymi dwojgiem jest tak oczywista, że intencja kobiety – ratowanie miasta przed zarazą – wydaje się ustępować potrzebie połączenia się z potworem, który przeraża, a jednocześnie jako jedyny jest zdolny zrozumieć wymiar duchowy miłości, której „nawet Bóg nie może dotknąć”. Dwoje odmieńców – wampir i obdarzona niezwykłą wrażliwością kobieta – odnajduje więc siebie w śmiertelnym akcie miłosnym, na który byli w istocie skazani.

Obraz zarazy Herzog czyni drugim dominującym tematem filmu: wydaje się, że to jedna z odsłon katastrofy, na którą skazany jest świat. Puste miasto wypełniają tysiące szczurów, a na placach widzimy setki trumien, przenoszonych przez mężczyzn w czarnych frakach i cylindrach. Zagłada oznacza tu całkowity paraliż funkcjonowania struktur władzy (nie ma już więzień, urzędu miejskiego, nawet policji) i przybiera postać rozpasanego karnawału, święta, podczas którego przestają obowiązywać jakiekolwiek normy (jedną z najważniejszych scen filmu jest scena wesela, jakie zarazona para urządza na głównym placu miasta: po długich, suto zastawionych stołach biegają szczury, a biesiadnicy posilają się w milczeniu, z dziwną determinacją obchodząc uroczystość zaślubin i pogrzebu jednocześnie, pogrążając się w swoistym tańcu śmierci).

Jonathan Harker (Bruno Ganz) odbywa swą podróż, będącą projekcją jego wewnętrznych niepokojów (wielokrotnie analizowano niezwykłą, zbudowaną z odniesień ikonograficznych sekwencję wędrówki do zamku *Nosferatu*), i powraca z niej wampirem – Herzog bowiem, w przeciwieństwie do Murnaua, nie pozwala miastu Wismar pozbyć się zarazy. Kiedy *Nosferatu* zabijają pierwsze promienie słońca i unicestwi kołek wbity w serce, Jonathan każe służącej sprzątnąć rozsypaną przez żonę hostię (która ułożona w magiczny krąg miała uniemożliwić mu zapobieżenie zagładzie wampira) i wyrusza w świat przy dźwiękach *Sanctus* Charlesa Gounoda.

Herzog czyni wątki z filmu Murnaua bardziej wyrazistymi (w ekspozycji filmu długo kadruje krypty klasztoru Kapucynów w Palermo, wypełnione zmumifikowanymi ciałami dawno zmarłych mężczyzn, kobiet i dzieci – wytyczona w ten sposób perspektywa ciąży nad całym obrazem), ale w arcydziele poprzednika nastrój nieodwracalności katastrofy (mimo że na poziomie fabularnym – powstrzymanej) wydaje się bardziej dojmujący. Herzog, kręcąc swój film po największym dostępnym zbiorowej pamięci kryzysie ludzkości, uczynił go częścią własnej, snutej w wielu obrazach, opowieści penetrującej ludzką naturę i tragizm egzystencji. Inicjacyjna podróż Jonathana jest wędrówką ku śmierci – jedynemu metafizycznemu doświadczeniu człowieka, a wszystko, co wydarza się wokół, wydaje się iluzją działania, złudzeniem życia.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 87.

*Bram Stoker's Dracula* Francisa Forda Coppoli to najwierniejsza adaptacja powieści, choć reżyser już na początku zastosował chwyt, nadający całej opowieści inny niż w literackim pierwowzorze (i dotychczasowych adaptacjach) wymiar. Akcję filmu rozpoczyna w roku 1462 (właśc. rok 1453) – momencie upadku Konstantynopola. Błędna data wskazuje na strategię budowania opowieści alternatywnej, istniejącej niejako obok zarówno tego, co zdarzyło się naprawdę, jak i historii Stokera.

Tworzy to pewien paradoks, bowiem – jak napisałam – film Coppoli jest najwierniejszą adaptacją powieści: zachowuje niemal wszystkie postaci i wątki. Twórca dodaje jednak rodzaj przedakcji – w pierwszych ujęciach filmu widzimy rumuńskiego księcia (Gary Oldman), który żegna się z narzeczoną Elizabethą (Winona Ryder, grająca również Minę) i wyrusza na wojnę z Turkami w obronie chrześcijaństwa. Kiedy do ukochanej – najpiękniejszej kobiety na ziemi – dociera fałszywa wieść o śmierci księcia, rzuca się ona do rzeki ze słowami „Niech Bóg zjednoczy nas w niebie”. Po powrocie do zamku i poznaniu straszliwej nowiny (kapłan stwierdza, że Elizabetha jako samobójczyni nie zostanie zbawiona), nieszczęsny zwycięzca wyrzeka się Boga i zapowiada: „Zmartwychwstanę, by pomóc wszystkim siłami ciemności”.

Coppola nawiązuje tym samym do starych legend o Vladzie Tepesie IV i jego tragicznej miłości (echo tych podań odnajdujemy w powieści Stokera w scenie kłótni Draculi i jego sióstr: bohater mówi o tym, że również kiedyś kochał) – i jednocześnie czyni z wampira kochanka poszukującego przez wieki kolejnego wcielenia narzeczonej. Odnajduje je na medalionie notariusza, wprowadzonym do opowieści przez Murnaua. Rusza do Londynu i tu następuje kolejne odstępstwo od literackiego oryginału – Dracula odnajduje Minę, a ona się w nim zakochuje, przeczuwając jednocześnie, że nie jest to ich pierwsze spotkanie. Owa miłość pozwoli jej ocalić księcia – po Stokerowskim pościgu i pojedynku wbije mu w serce miecz w tej samej zamkowej kaplicy, w jakiej on przed czterystu laty wbił miecz w ołtarz, z którego połała się krew.

Reżyser zongluje w *Draculi* wątkami metafilmowymi: odwołuje się do struktur kina gatunków (a nawet do konwencji *soft porno* – w scenie uwodzenia Jonathana przez trzy wampirzyce), cytuje filmy poprzedników (choćby słynną kwestię Lugosiego „Nigdy nie piję... wina”; w filmie Lussiera brzmi ona „Nigdy nie piję... kawy”), pierwsza randka Miny i księcia ma miejsce w kinematografie, gdzie wyświetlane są *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat* i *Wyjście robotników z fabryki* braci Lumière, ale też nieprzyzwoity film o niewiernym mężu (bohater *Wywiadu z wampirem* ogląda *Nośferatu* Murnaua). Coppola bawi się opowieścią o czasach wiary w postęp i naukę: profesor van Helsing (Anthony Hopkins) wygłasza wykład o syfilisie, Mina powołuje się na „madame Curie”. Owo mnożenie odniesień i kontekstów w niezwykle pięknych, zmysłowych kadrach, komponowanych pieczołowicie (i stylizowanych niekiedy na kadry filmu z 1922 roku) z dbałością o każdy szczegół, służy opowiedzeniu baśniowej historii miłosnej w starym stylu. „Przepłynąłem oceany czasu, żeby cię odnaleźć” – mówi Dracula, do Miny, której łyż zmienia się w diamenty. Paradoksalnie, budowanie wielopoziomowej narracji podkreśla i nobilituje melodramatyczne w duchu przesłanie: prawdziwa miłość pokonuje śmierć i przynosi odkupienie. „Draculę z filmu Coppoli interpretowano jako symbol odrzucenia zachodniej rycerskiej tradycji, kojarzono z AIDS, emigracją ze Wschodu oraz innymi zagrożeniami,

jakie niesie współczesna cywilizacja”<sup>17</sup>, wydaje się jednak, że Coppola, posługując się powieścią Stokera, chciał nawiązać do starych mitów, w których możliwa była bezwarunkowa, wieczna miłość – taka, do jakiej tęsknił widz u progu XXI wieku i w jaką coraz trudniej było mu uwierzyć.

Zarówno arcydzieła, jak i produkcje kina popularnego opowiadają podobną historię: historię lęku człowieka przed tym, co nieznane – co kryje się w nas samych albo czai nieopodal. Okrutny Vlad Tepes nie przypuszczał nawet, że jego czyny przejdą nie tylko do historii Rumunii (a bywał już przedstawiany i jako tyran, i jako narodowy bohater) – legenda o wampirze z dalekiego kraju pomieści wszystkie strachy współczesności, niepewność i zagubienie, nadzieję oraz wiarę w istotę człowieczeństwa.

---

<sup>17</sup> G. Stachówna, *Władcy wyobraźni...*, s. 144.